

APRENDIENDO A OLVIDAR LA MODERNIDAD. LA CREATIVIDAD, EMPRESA HUMANA

JESÚS MARÍA SUSPERREGUI*

El cambio social, político y tecnológico de los últimos años ha supuesto una profunda transformación de las claves productivas del llamado arte moderno. Una perspectiva cultural diferente nos obliga a reflexionar sobre el nuevo orden. Aspectos como la titularidad de grupo de la producción artística; la necesidad de reconocer el mundo interior del artista como realidad intransitiva conectada de pleno con su "obrar"; la necesaria comunión con la verdad, el bien y lo bello; la fascinación ante lo que no es sólo útil sino social; una nueva relación con la naturaleza como realidad expectante ante la actuación humana y un entendimiento de la creatividad en este amplio contexto que afecta a toda persona humana son nuevas perspectivas y enfoques que abren campos de experimentación y discusión sobre nuestra futura realidad cultural.

Palabras clave: arte, modernidad, creatividad, cultura.

EN EL PANORAMA CULTURAL del siglo que estrenamos se vislumbra en el horizonte un amplio espectro de nuevas e insospechadas situaciones, una perspectiva abierta, esperanzadora y novedosa, fruto de los efectos producidos por grandes cambios. En el actual paisaje, todavía algo indefinido, las transformaciones apuntan a ser profundas y radicales, y todo ello invita a la reflexión. Las nuevas circunstancias sociológicas, los cambios tecnológicos de base, las novedosas sensibilidades y los diferentes contextos y mapas políticos han modificado los fundamentos de nuestra estructura social, obligándonos también a reubicar los axiomas ideológicos en los que hemos vivido en los últimos años. Día a día, lentamente, comprobamos que se tambalea el rol social que hasta ayer se asignaba al arte, al artista, al papel de la cultura o al concepto mismo de creatividad. Percibimos nuestro presente

* Jesús María Susperregui es arquitecto. Dirige el Área de Arquitectura en IDOM-ACXT (jms@idom.es).

como algo ya distinto del pasado inmediato; sentimos el cambio. En la atmósfera cultural se olfatea la llegada de nuevas emociones. ¿En qué dirección se mueven y en qué clave operan?, ¿cuál es la sensibilidad que las soporta?, ¿a qué nuevos retos nos enfrentan?

Al hilo de estas preguntas me vienen a la mente la obra y vida del recientemente fallecido escultor Jorge Oteiza. Entre los numerosos artículos publicados sobre su obra y su personalidad me ha llamado la atención el de su amigo, también escultor, Txomin Badiola. Su sincera reflexión huye de la complacencia y penetra sin eufemismos en la dimensión interior del artista. Badiola rememora a la vez al Oteiza pasional y luchador, irreconciliable consigo mismo, y al Oteiza contradictorio y frágil. Bosqueja un personaje capaz de construir su propia existencia sobre el drama y la tensión del inconformista por naturaleza, compatible con la personalidad de un hombre abrumado en su interior.

La reciente inauguración de la casa-museo dedicada a su obra, proyectada por su fiel amigo Sáenz de Oiza, me ha hecho pensar, por su simbolismo, en las vidas y las categorías intelectuales de sus autores. Me preguntaba si podría realmente existir en el inconsciente del conjuntado dúo Oteiza-Oiza una pretensión por recrear al superhombre, por hacer de sus vidas la del artista puro, a la vez pensador y creador. Hay, aparte de una gran similitud en el deseo incontinente de ambos por crear, una profunda necesidad de aportar, de sacar de lo profundo, de alumbrar. Su ambición podría compararse al fruto de una intensa y desgarradora lucha de ámbito interno y subjetivo, desarrollada en un escenario de luces trágicas, cuyo fondo es la permanente contradicción entre lo deseado y lo posible, entre la propia interioridad y la realidad exterior.

En el sustrato del Oteiza seguro de sí coexiste un Oteiza ambiguo y contradictorio. Un hombre capaz de convivir en una permanente paradoja de tintes trágicos entre el éxito y el fracaso. Provocador nato, se permitió forjar hacia fuera una imagen de personalidad fuerte, disfraz en el fondo de su propia debilidad y de su permanente inestabilidad interior. Condenado a convivir enfrentado a su propia subjetividad, Jorge Oteiza poseía esas cua-

lidades paradigmáticas que envuelven el mito de lo que llamamos genio creativo o “artista moderno”. La intensidad de su vida, la calidad de su obra, la pasión por crear le llevaron a convertirse en prototipo del artista de la modernidad. Su mundo interior contradictorio y a la vez rico en análisis, lleno de auténtica ansiedad por inventar, resulta interesante para analizar las limitaciones y valores del momento histórico en el que discurrió.

“Una de las enseñanzas fundamentales que aprendí de Oteiza es que la obligación del artista es alumbrar, arrojar algo de luz y no necesariamente deslumbrar, cegar a los demás con una luz abrasadora. El artista no es necesariamente el ser dotado, habilitado y deslumbrante que muchos clichés nos transmiten, sino que el artista puede desarrollar una técnica a partir de sus incapacidades, de sus limitaciones, de su desamparo, de sus faltas”¹.

Badiola rememora un suceso acontecido en el año 1987, que refleja el complejo mundo interior de Oteiza. En pleno proceso de organización de su exposición antológica para *La Caixa*, Oteiza suplicaba que se cancelara la exposición sólo porque, tras años de defensa de un comportamiento exhaustivamente justificado en escritos y conferencias, aún dudaba de manera profunda y sincera de que su escultura tuviera algún valor. Se sentía acobardado por no estar a la altura de su propia mitología, temía que el acceso directo a sus obras diera la razón a sus peores críticos.

Entre la obra y su autor existía una relación paradójica de amor y odio: se repudia lo que a la vez se ama. Una cara muestra el éxito, la otra el fracaso. Parece difícil responder a la pregunta de si finalmente Jorge Oteiza fue feliz con su obra. Su amigo Badiola nos muestra la cara más amarga: su estado de insatisfacción permanente, el inconformismo de no haber alcanzado la plenitud.

La anécdota que Badiola rememora refleja en el fondo una quiebra entre el sentido de la obra y su autor, el desencuentro entre uno mismo y lo que produce. Quizá todo ello no sea más que una muestra de la dificultad de la cultura moderna para armonizar la teoría y la praxis, el esfuerzo titánico de toda una época para explicar en definitiva lo propiamente humano. El campo de batalla -en este caso Alzuza y su casa-museo- nos deja algo del

fruto de ese esfuerzo generoso de personajes como Jorge Oteiza, pasional, entregado, inteligente, contradictorio.

I. ALZUZA Y LA SELVA NEGRA

JORGE OTEIZA fue enterrado por voluntad propia en el pequeño cementerio de Alzuza, población cercana a Pamplona donde pasó trabajando algunos años de su vida. Quiso descansar para siempre junto a su mujer. La bella cruz de ambas tumbas -diseñada por él mismo-, comparte el brazo horizontal en un deseo de permanecer unidos. Yace de pie, en gesto inconformista. Confieso que este final me resulta familiar. Podríamos reconocer situaciones similares -con pequeñas variantes- en muchos de los grandes de la cultura y las artes del reciente siglo que dejamos.

Pienso que bajo la actitud del Oteiza escultor se pueden detectar algunas raíces ideológicas de corte existencialista, con independencia incluso de su propia literatura artística. Por ejemplo, resulta curiosa la similitud de la casa refugio de Heidegger en la Selva Negra, que Iñaki Ábalos glosa en su análisis de siete obras de la modernidad, y la casa taller de Oteiza en Alzuza. En el taller rural de Oteiza están presentes también toda la nostalgia, las dudas y la voluntad de volver a las preguntas primeras. Topamos con la huida de la vida inauténtica y desenraizada, una desconfianza en la pretensión ingenua de la felicidad completa. La casa, y en el fondo la obra de Oteiza, igual que la tradición plástica moderna, es también como en Heidegger la manifestación de sus conflictos existenciales con el tiempo, lo que Ábalos denomina nostalgia. Son el producto de una idealización de la densidad y firmeza del pasado frente a la banalidad del presente.

En la actitud vital de ambos hacia la creación se ha renunciado a lo personal, al confort, al placer individual. La conciencia de la imposibilidad de cumplir tal nostalgia es lo que da al ser heideggeriano una dimensión contemporánea e irónica de sí mismo. Esa ironía, que cristaliza en una actitud ante la vida, toma forma de método un tanto cáustico y mordaz ante el exterior. La pretensión por la belleza desde la actitud nihilista y existencial torna la vida del artista en una amarga lucha contra las fuerzas ciegas del en-

torno en un intento algo inútil. Se asume previamente el fracaso, en términos de imposibilidad por alcanzar una meta ideal. Este fracaso es conocido de antemano pero no está internamente aceptado, a pesar de que aparezca envuelto, en algunos casos, en el papel de regalo del éxito.

II. LA BUENA VIDA

LA APROXIMACIÓN A JORGE OTEIZA nos ha servido para constatar cuán lejanos quedan aquellos días de la modernidad militante. Puritana y heroica, la primera modernidad tenía algo, a la vez, de contradictoria y de ingenua. Aquellos artistas de carácter épico se enfrentaron a los dilemas de la creatividad, en un intento de buscar la innovación, marcados por un auténtico sentido de misión. Aquella idealizada pretensión nos deja un poco escépticos con el paso de los años. Se nos lega el resultado dudoso de un esfuerzo donde la admiración por sus protagonistas y sus propias obras queda confundida en un mar de interrogantes sobre su definitivo éxito o fracaso.

Para un posible análisis del punto de partida de las bases ideológicas de la modernidad resulta interesante el estudio publicado por el arquitecto Iñaki Ábalos, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Al hilo de siete ejemplos de arquitectura moderna doméstica que, a su juicio, resultan paradigmáticos, Ábalos disecciona no sólo el modo de proyectar y habitar del arquitecto moderno, sino también del mundo interior de valores que lo sustentan. Ábalos recorre en el tiempo, sirviéndose de esos ejemplos, la actitud vital y moral de sus habitantes y sus respectivos arquitectos. Analiza las revisiones intelectuales posteriores que se han ido produciendo, desde el positivismo científico de la primera modernidad optimista y segura de los beneficios del progreso, hasta nuestros días.

Curiosamente, el ensayo de Ábalos no presenta unas conclusiones claras por voluntad explícita del autor. Este aspecto encaja a la perfección con la situación de perplejidad en la que vivimos y que arriba comentábamos. El epílogo, por su enunciado negativo, tiene algo de decepcionante y de desafiante a la vez: “No queda tras esas visitas ninguna fórmula o instrucción, ninguna certi-

dumbre. Su objetivo principal podría bien englobarse bajo el epígrafe ‘aprendiendo a olvidar la modernidad’². Me interesa este comentario porque en él se retrata el estado intelectual de su autor, y sospecho que responde al clima ambiental de la cultura que vivimos. Hemos agotado las posibilidades de nuestro reciente pasado, ¿qué nos queda entonces por descubrir?, ¿por qué objetivos merece la pena luchar?

“La enseñanza más intensa de los arquetipos del siglo XX que hemos visitado quizás sea ésta precisamente: pensarlos desde una radical exterioridad a sus límites epistemológicos, depositar nuestra confianza en todo lo que ellos han excluido, reclamar la buena vida que nunca antes pudo imaginarse”. El título del libro, *La buena vida*, no deja de ser curioso. Parece que después de visitar esas casas, de entrar en las vidas de sus habitantes y en las de sus arquitectos, necesitamos algo que éstos excluyeron de sus ambiciones, o al menos de sus logros: la buena vida. Ábalos mismo resume muy gráficamente su propósito: “La buena vida quiere contribuir a deshacer la consistencia de esa jaula ideológica, como primer paso a una perspectiva más vinculada a nuestro tiempo, con sus conflictos e idealizaciones”.

¿Puede calificarse de jaula ideológica el mundo de ideas que nutría la actividad de los artistas modernos? Pienso con Ábalos que, efectivamente, a ningún arquitecto de la modernidad militante parece que le preocupara demasiado este aspecto, la buena vida. Puede que su sola mención resultara hasta de mal gusto o de tono rancio y burgués. Contrasta la actitud del autor del ensayo, como relevante arquitecto de nuestros días, con la de los personajes que analiza. Una nueva preocupación aparece más allá de las obras, de su valor o de su capacidad de transformación de la sociedad, ¿qué hay de la buena vida del propio artista o de la de su cliente?

III. “PERVERSE IN THE POPULAR”

VIVIMOS HOY UNA SITUACIÓN DIFERENTE, algo lejana ya de aquel debate del tiempo cultural de Oteiza. Hoy, la producción del arte tiene más raíces populares que entonces. El acercamiento de la cultura popular al gran arte no deja

de ser paradójico si atendemos al pasado moderno, donde existió siempre una irreconciliable distancia entre la elite y el pueblo. Marta Bayles, profesora del Claremont McKenna College, en un reciente artículo titulado “Perverse in the Popular”³, analiza la enorme influencia de la cultura popular en el arte de hoy, fragmentado y plural. Cultura que se apoya sin problemas en el recurso a la provocación, que se siente cómoda en claves de amor a la basura, que modifica el soporte y la técnica en beneficio de la expresión y que apuesta por el escándalo como argumento promocional. Todo ello es expresión de una actitud que debe ser crítica con lo establecido, como condición necesaria para adquirir el adjetivo de “interesante”.

Bajo el efecto de las últimas exposiciones, de fuerte impacto mediático por su carácter provocador, se esconde un principio: el medio es el mensaje. Jean Nouvel, uno de los arquitectos de mayor reconocimiento y proyección de nuestros días, lo enunciaba a su manera, hace ya una década: “Me gusta la película que me hace olvidar la cámara, igual que me gusta la arquitectura que me hace olvidar los medios de la construcción”⁴. El fin justifica los medios, expresado en términos artísticos. Hay que hacer notar que el método exige una revisión permanente porque el lenguaje mismo experimenta enseguida su propio proceso de inflación. Devaluados los recursos con cierta rapidez, nos vemos obligados a navegar sobre la ola de la invención continua, otra de las notas características de nuestras creaciones.

La nuestra es una cultura de masas, en la que gracias al desarrollo de la tecnología de la información y a la acción poderosa de los medios de comunicación, los artistas de vanguardia gozan curiosamente de reconocimiento público. Una condición para tal reconocimiento es que esa obra sea compleja, ininteligible y hasta algo obscena. Obscena entendida no sólo en el sentido de pornográfica, sino en un concepto más amplio, que incluye tanto la violencia y la arrogancia como el sexo. Esta obscenidad hace exhibición pública de las acciones y de los medios disponibles, degradándolos a la condición de cosa y sacándolos de su contexto propiamente humano. Nuestros productos culturales se mueven más en el mundo de las obsesiones que en el de las fantasías o la poesía. Quedan lejanos los tiempos heroicos de la pretensión por trans-

formar la sociedad desde la cultura, aquel aislamiento social y oprobio público que exigía la condición de pertenecer a la vanguardia. Los nuevos artistas trabajan hoy en una dinámica que toma sólo el *glamour* de la época heroica.

Por otro lado, la provocación se ha convertido en un recurso común para llegar al gran público y atraer la atención de los medios de comunicación. La costosa y ardua formación del gusto y la sensibilidad anterior, que daban entrada al “grupo de selectos”, han dejado paso a un mecanismo más simple de acción, en el que en muchos casos el recurso al contraste resuelve el guión. “Me río de todo, me río de mí mismo”: es en el fondo la actitud de quien no cree en el arte en términos de Arte. Las reglas del juego las marca el mercado. Ya no tienen sentido las complejas disquisiciones intelectuales.

Es el arte para una sociedad satisfecha de sus necesidades básicas, cuyas premisas responden al concepto de fácil y asequible. Rem Koolhaas, uno de los arquitectos de mayor relevancia en el ámbito internacional, que opera en cierta manera en estas nuevas coordenadas de las que hablamos, anota con sentido certero: “Llevo notando desde que trabajo en Estados Unidos el predominio, el creciente uso, de dos términos: comunidad y confort. Y la combinación de ambos, la intersección de estas dos palabras, produce una presión que yo creo que guarda relación con la idea de nostalgia. Creo que el *locus* de la nostalgia ya no es un tiempo diferente, un estilo diferente. Es sencillamente el deseo de que le dejen a uno en paz, de no tener que preocuparse por nada. Y creo que esto constituye actualmente el trasfondo del modo de vida americano”⁵. Nostalgia, comunidad, confort, el “simple and stupid” del mundo de los negocios llevado al mundo de la cultura.

Es la fascinación que genera nuestro mundo más complejo, acelerado, dinámico y a la vez polimórfico. Una cultura de frontera por su mestizaje, que yuxtapone imágenes, textos y representaciones de diferentes universos. Expresiones artísticas frescas y vivas en tiempo real y a precio asequible. Se trabaja con un lenguaje nuevo, más sofisticado y técnico, tremendamente elaborado y sutil, sensual la mayoría de las veces sin más pretensión que la de entronizarse a sí mismo. Es un juego reflexivo donde siempre

se vuelve al mismo sitio, pero no se sabe bien de dónde se parte. La transgresión de lo aceptado es el procedimiento para atraer la atención mediática, un neodadaísmo adaptado a las infinitas posibilidades de la tecnología actual. Un producto refinado y tecnológico de raíz *kitsch* y contenido vulgar, diría un “artista serio del pasado moderno”.

IV. COSAS EN PROCESO

OTRO ASPECTO de la realidad cultural presente es la constatación de que el campo de acción de sus productos culturales se ha ampliado. Los límites clásico-modernos se han transgredido. El arte ya no es exactamente vehículo transmisor de contenidos, no es inductor de anhelos profundos a una sociedad necesitada de transformación.

Lo comprobamos en el perfil de los protagonistas de la escena cultural de nuestros días. Ahora, frente a los serios e implicados personajes del primer movimiento moderno, encontramos nuevos protagonistas con diferentes y curiosos roles: directores de cine, actores, publicistas o infógrafos, restauradores o cocineros, diseñadores gráficos, periodistas, presentadores de televisión, arquitectos de construcciones efímeras o escenógrafos, modistas, modelos, publicistas, pensadores de magazines, aventureros de riesgo calculado que mediatizan la pequeña pantalla. Son los creadores de los objetos culturales que se suman o superponen a los existentes en el pasado. Son los integrantes del mundo de la creación ampliado a la representación digital, al cine o la televisión, a la música popular, a la publicidad, el diseño industrial, la televisión o la gastronomía, que cobran protagonismo en un nuevo orden cultural y social. Son los nuevos constructores de nuestra cultura que trabajan sobre una base más abierta, menos axiomática y doctrinal, en movimiento continuo, imprecisa, orientada sin grandes pretensiones a la búsqueda de nuevas y puras sensaciones.

Este movimiento está generando una nueva situación que, sin duda, afectará al orden básico que estructura el mundo de la creación. El antiguo autor de la modernidad, entendido como sujeto individual que trabajaba bajo la fuerza de la inspiración y que producía objetos originales, está mutando hacia un sujeto de or-

den colectivo más complejo, en el que la autoría no queda ligada directamente al individuo y que adquiere además dimensión social o de grupo. El proceso actual tiene importantes consecuencias de orden jurídico y cultural. El tradicional sujeto individual adscrito a la obra de arte está dando entrada a un sujeto de orden social o de grupo. La transformación tecnológica de los medios mismos de producción artística impulsa este cambio; en realidad, el proceso no ha hecho más que comenzar. Hoy resulta cada vez más difícil reconocer quién es el verdadero autor, en términos clásico-modernos, de muchos productos de nuestra cultura en los que la cadena de participantes asciende a cientos de personas. La propia definición del concepto de producto cultural exigirá un debate en el que quizá sería imposible ponerse de acuerdo.

El fenómeno de la piratería, incontrolable y arrollador, es una muestra de la dimensión que adquiere el cambio y que deja entrever las consecuencias futuras que tendrá en la modificación del concepto mismo de autor. La vinculación del creador con su obra corre por derroteros que obligan a una modificación de los esquemas pasados. El carácter personal de la obra de arte en relación a su autoría, en definitiva la definición misma del concepto de propiedad intelectual y el proceso de control de los derechos que supone, está dando paso a una titularidad más compleja, de grupo, no directamente vinculada a una única persona, sino estrechamente dependiente de un autor corporativo y social de mayor dimensión y difícil reconocimiento. Desconozco quién diseñó el ordenador en el que escribo este artículo, máquina, por cierto, precisa y bella. Se ha difuminado el campo y se ha perdido en muchos productos de nuestra cultura el reconocimiento público de su autor real. Estamos ante una transformación profunda de los esquemas operativos durante largos años en el mundo de la creación.

Sin duda, todo este cambio tiene su trasfondo en la poderosa actividad de la emergente cultura americana, que ha venido a ocupar desde hace décadas un lugar de privilegio en el escenario de las decisiones políticas y culturales. Algunos califican este nuevo sentir como una derivada del modo de entender el mundo en clave pragmática. Pragmatismo interpretado como una actitud vital, manifestación del empirismo y en el fondo consecuencia di-

recta del capitalismo, más que como una filosofía de nuevo cuño. Responde a la actitud de quien se deja orientar por la luz que arrojan las “cosas en proceso”. Pragmatismo como modo de afrontar la vida desde el único conocimiento que proviene de la observación del “movimiento de la realidad”.

“Los pragmáticos son tan escépticos frente a las verdades y abstracciones apriorísticas como frente a los sistemas de significado sobredimensionados. Juzgan las ideas a partir de lo que James, en una metáfora deliberadamente cruel, denomina su ‘valor contante y sonante’, sus consecuencias en la realidad, su saldo en el mundo. Así pues, no es casual que esta filosofía genuinamente americana, que emergió al mismo tiempo que la modernidad y el capitalismo industrial, haya progresado en una época posmoderna y de capitalismo global”⁶.

Esta actitud es, en el fondo, un desafío hacia lo arrogante e intensamente intelectual. Es una “teoría práctica” que vuelve sobre el debate, sin cerrar, teoría-praxis, que venimos arrastrando desde la modernidad. “Un aspecto que subraya la importancia del pragmatismo para la arquitectura contemporánea es su interés por las formas experimentales de investigación e innovación técnica. Para Peirce, el paradigma del pensamiento o la imaginación es el laboratorio. Asimismo, defiende la acción y la experiencia frente a una teoría del conocimiento contemplativa o pasiva”⁷.

En este nuevo contexto, parece necesario plantearse que, aparte de ir rápido, es conveniente saber a dónde vamos. El laboratorio resulta interesante como lugar de experimentación, pero la construcción de la cultura no se puede quedar en una mera combinación productiva, fruto de un juego estadístico de posibilidades multiformes. En el caleidoscopio cultural de nuestro tiempo se reclaman horizontes y luces que respondan a puestas de sol reales. Parece necesario asentar las emociones sobre bases que correspondan a fundamentos humanos, encontrar nuestro equilibrio cultural sobre la naturaleza de los sujetos y de las cosas, para producir objetos que se inserten sin tensiones en ambas.

Desde el análisis del panorama actual, uno de los temas pendientes en este nuevo horizonte cultural que vivimos reside, a mi juicio, en la búsqueda del equilibrio estable entre cultura, natura-

leza, praxis y conducta humana. En el fondo, si la cultura se resuelve en el interior del hombre, entendido como sujeto autónomo, su construcción debe residir y comenzar tanto o más por la creación de uno mismo, del “sí mismo”. Parece necesario trabajar en una concepción que vaya más allá del artista entendido como personaje que únicamente arroja productos de valor hacia el exterior. Es urgente entrar en el debate de la constitución de la cultura misma a través de la praxis humana; deberíamos revisar a fondo los fundamentos profundos de lo que la cultura es en sí, analizando el principio de creatividad inserto en la controversia sobre lo humano.

V. LA CULTURA A TRAVÉS DE LA PRAXIS HUMANA

LEGADOS A ESTE PUNTO, resulta especialmente interesante reconsiderar un viejo concepto manejado por Tomás de Aquino en torno a la cuestión del obrar humano. El acto humano sería al mismo tiempo “transitivo” (*transiens*) y “no transitivo” (*non transiens*). Es transitivo en tanto en cuanto va “más allá” del sujeto, buscando una expresión o un efecto en el mundo externo y objetivándose así en un producto. Es no transitivo en la medida en que “permanece en el sujeto”, determina la calidad y su valor y establece su condición esencialmente humana. Por consiguiente, el hombre, actuando, no sólo realiza una acción sino que de algún modo se realiza a sí mismo y llega a ser él mismo.

Esta distinción tiene un significado esencial en el asunto que nos compete. En este contexto, con cualquier cosa que el hombre haga en su actuar, ya sea el efecto o el “producto”, al mismo tiempo que obra se “produce” siempre a sí mismo. Actuando, el sujeto se expresa a sí mismo, se forma a sí mismo, de algún modo se “crea a sí mismo”. El hombre, en su obrar, “se actualiza”, es decir, se realiza llegando a una cierta plenitud. Es evidente, pues, que el hombre construye la cultura desde su propia praxis y al mismo tiempo humaniza de algún modo la realidad exterior, la naturaleza sobre la que interviene. De este manera, se construye la cultura como realidad connatural al hombre.

Además, la cultura se entiende así verdadera y globalmente a través del trabajo que implica la “transformación de la naturaleza”. El entorno natural dado sobre el que opera la praxis humana es su contexto de acción. Pero, ¿cuáles serían los límites -si existen- de esta transformación para que su resultado fuera adecuado, apto, completo, innovador? Esa transformación de la naturaleza debe corresponder a la inteligencia del hombre y, al mismo tiempo, a un orden objetivo de la “naturaleza” o bien del “mundo”. Ese bien objetivo del mundo responde a un dato previo externo: la lógica intrínseca de la naturaleza de las cosas que toca al hombre descubrir en el despliegue de su praxis.

En ese contexto, en el año 1977 Karol Wojtyła desarrolló esta idea en una conferencia pronunciada en Milán. “Superando todos los límites de los distintos utilitarismos, es necesario, por lo tanto, desvelar en toda la riqueza de la praxis humana la profunda relación con la verdad, con el bien y con lo bello, que tiene un carácter desinteresado, puro y no utilitario. Precisamente este desinterés de la relación condiciona esencialmente la fascinación, admiración y contemplación, que constituyen bases esenciales del constituirse de la cultura a través de la praxis humana. Esto no se realiza de forma independiente del trabajo y fuera del obrar humano. Este obrar tiene también el doble carácter: transitivo y no transitivo. Sin embargo podemos decir que lo que en el obrar humano es transitivo y se expresa como resultado, obra o producto, no es más que un resultado de lo que es intransitivo, expresado en una desinteresada comunión del hombre con la verdad, el bien o lo bello. Esta comunión, su intensidad, grado y profundidad constituyen algo completamente anterior; una obra inmanente del espíritu humano que en esta dimensión deja su impronta y lleva su fruto. Y precisamente en esta comunión el hombre madura interiormente y crece”⁸.

En la praxis verdaderamente humana se esconde la fuerza para sobrepasar lo que es solamente “útil”, lo que una vez usado es destinado a morir. Es precisamente esta capacidad y esta desinteresada comunión con la verdad, el bien y lo bello la que genera las obras que no se consumen nunca. En estas obras vive no sólo el creador mismo, sino que también el hombre de todas las genera-

ciones vuelve a encontrar siempre lo que en él mismo es “intransitivo”. Intransitivo, en cierto sentido, quiere decir inmortal.

VI. CREATIVIDAD, EMPRESA HUMANA

UNA NUEVA PERSPECTIVA CULTURAL nos obliga a reflexionar sobre este novedoso orden y a situar en un nuevo contexto el proceso creativo. La titularidad de grupo de la producción artística; la admiración frente a los actos y las cosas humanas; la necesidad de reconocer el mundo interior del artista como realidad intransitiva conectada de pleno con su “obrar”; la búsqueda de los trascendentales; la fascinación ante lo que no es sólo útil sino social; la nueva relación con la naturaleza como realidad expectante a la actuación humana sobre ella y el entendimiento de la creatividad en este amplio contexto que afecta a toda persona humana, son nuevas perspectivas y enfoques que abren campos de experimentación y discusión sobre nuestra futura realidad cultural.

Todos estos elementos son claves para la reflexión y nos pueden ayudar a enfocar con luces nuevas viejos problemas. Parece obligado ampliar el horizonte de nuestra realidad cultural, sacándolo del reduccionismo en el que se encuentra. Es necesario recobrar la unidad perdida entre obra y autor, repensar qué es realmente creativo, dónde y cómo se genera este concepto y qué entendemos por objeto cultural. Estamos obligados a dotar de rumbo (concepto intrínsecamente perverso en la modernidad) a la construcción de nuestra cultura. Es ésta una orientación que proviene, en el fondo, de la existencia de un orden objetivo, impreso en la naturaleza de las cosas y en el sujeto humano, que expectante aguarda una intervención que lo humanice de acuerdo con su radical dignidad.

También en los años setenta, a cierta distancia y en otro contexto, Ove Arup⁹, fundador de una de las grandes firmas de ingeniería y arquitectura europeas, resumía en una conferencia a los socios de su compañía dos de los principios claves de su actuación profesional, que sintonizan con la tesis que expongo. Frente al viejo principio mecanicista, en el que el trabajo es un mal necesario que la tecnología alivia para llegar sano al ocio, verdadero lu-

gar del disfrute, Arup enunciaba como primer principio algo distinto: haz de tu trabajo algo interesante y reconfortante. Disfruta con intensidad de ambos, del trabajo y de tu ocio. Éste sería para Arup el principio de la verdadera “buena vida”. Esa buena vida con la que Iñaki Ábalos sintetizó su pretensión en el título de su libro. La buena vida que todos pretendemos, y que resulta complicado encontrar de modo diáfano en muchas de las actitudes de los artistas de la modernidad. Compatibilizar nuestro compromiso social y cultural con “la buena vida” ¿no es acaso el reto inherente a la actividad creativa humana?

Curiosamente, Arup nos reta a encontrar la clave de esa buena vida en el equilibrio entre nuestra praxis creativa profesional y el ocio mismo. Su mensaje conecta con la necesidad de reconstruir una unidad perdida, el equilibrio entre la dimensión transitiva e intransitiva de la praxis humana. Encuentro ese énfasis en la felicidad del autor un aspecto ausente en la cultura de la modernidad, en la que no se observa ninguna sensibilidad por esta dimensión interior, intransitiva, desde la que emerge realmente nuestra producción. Una cultura que ha primado la dimensión transitiva de la persona y ha fijado su atención en el proceso en sí y en su resultado; es en el fondo un utilitarismo, un reduccionismo, un producto a la baja.

En su segundo principio, Arup enunciaba la otra cara de la misma moneda: sólo un trabajo bien hecho puede convertirse realmente en un trabajo satisfactorio. La verdadera dimensión creativa que lleva a la buena vida exige un compromiso con la calidad. Calidad que tiene sus raíces en la honestidad interior, para una correcta comprensión de los límites y de las variables en juego y el entendimiento de la producción creativa, en un marco colectivo de dimensión social. La buena vida no se puede adquirir en la soledad del creador que trabaja para sí. Aparece aquí el concepto de la creación en equipo y la necesidad de definir un contexto social-natural al que servir.

La dimensión creativa debe superar para Arup el concepto del creador insolidario, un personaje injusto consigo mismo, con los demás y con la naturaleza. La verdadera aproximación creativa debe hacer compatible la felicidad personal con la ajena, y la exce-

lencia creativa con ambas. Es la construcción del arte total, aquella que considera todas las variables en juego y es capaz de priorizar correctamente, integrando la dimensión productiva hacia fuera y la construcción interior del sujeto autónomo. Ese producto creativo así generado sí es auténticamente único, porque es personal, pero enraizado a la vez en una dimensión social. Es una construcción compleja, fruto del trabajo de una mirada solidaria y amplia, abierta, hecha en colaboración positiva; nace en un clima de admiración por lo bello, lo auténtico, lo adecuado; está inserta en circunstancias particulares; es novedosa, y auténticamente genuina a su vez, por ser única.

BIBLIOGRAFÍA

- Ábalos, Iñaki (2000), *La buena vida*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Arup, Ove, *The key speech*, en www.arup.com.
- Badiola, Txomin (2003), "El gran fracaso de Jorge Oteiza", *El Mundo*, 13 de abril.
- Boyle, Martha (2001), "The Perverse in the Popular", *Wilson Quarterly*, nº 40.
- Koolhaas, Rem y West, Cornel (2001), "Masa crítica. Filosofía de lo urbano", *A&V: Monografías de Arquitectura y Vivienda*, nº 91.
- Nouvel, Jean (1991), "Projects, Competitions, Buildings. 1980-1990", en Noever, P. (ed.), *Architecture in Transition. Between Deconstruction and New Modernism*, Prestel, Munich, pp. 91-105.
- Ockman, Joan (2001), "Pragmatismo y Arquitectura", *A&V: Monografías de Arquitectura y Vivienda*, nº 91.
- Wojtyla, Karol (1998), "El problema del constituirse de la cultura a través de la 'praxis humana'", en *El hombre y su destino*, Palabra, Madrid.

NOTAS

- 1 Badiola, T. (2003).
- 2 Ábalos, I. (2000).
- 3 Boyle, M. (2001).

4 Nouvel, J. (1991).

5 Koolhaas, R. y West, C. (2001), p. 30.

6 Ockman, J. (2001), p. 4.

7 Ockman, J. (2001), p. 4.

8 Wojtyła, K. (1998), p. 198.

9 Arup, O., en www.arup.com



Copyright of Empresa y Humanismo is the property of Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.